

La temporalidad bergsoniana en las estéticas de Antonio Machado y James Joyce

Marisol Morales Ladrón
Universidad de Alcalá
marisol.morales@uah.es

Abstract

In his “Lecture’s preliminaries” to join the Royal Academy of the Spanish language, Antonio Machado described the works of Marcel Proust and James Joyce as poems of memory and perception. On further occasions Machado commented on Proust’s literary production and on his connection with Henri Bergson’s philosophy, although he disregarded Joyce in the belief that his oeuvre was “a dead end, a *cul-de-sac* of lyric solipsism”. Bearing these particulars in mind, the present discussion attempts to explore, on the one hand, Machado’s position with respect to what the Spanish philosopher José Ortega y Gasset had termed “the dehumanisation of art”, of which Joyce was a clear exponent; and, on the other, to connect the influence of Bergson on Machado and Joyce’s aesthetics of time, whose respective works can be interpreted applying such concepts as duration, flow, involuntary memory or intuition.

En su “Proyecto de discurso”¹ de ingreso en la Academia, el poeta, ensayista y filósofo Antonio Machado aludió a las obras de Marcel Proust y James Joyce por considerarlas—en el sentido más bergsoniano de los términos—poemas de la memoria y la percepción. Refiriéndose a ellos como “dos frutos maduros y tardíos ... del espíritu ochocentista” (1997, 39-40), el primero le interesó por su concepción psicológica del tiempo y el segundo por haber agotado las posibilidades de superación del caos y de la fría “desracionalización” de la mente humana. En *Los complementarios* (1912-25)—el “cuaderno de notas” donde recogió los apuntes e ideas que darían unidad a su poética literaria—Machado volvió a aludir en varias ocasiones a la producción de Proust y a su vinculación con la filosofía de Bergson.² Sin embargo, no dedicó más atención a Joyce porque consideraba que su obra era “una vía muerta, un callejón sin salida del solipsismo lírico” (1997, 40).

Naturalmente, la producción literaria española contemporánea a la obra del irlandés no estaba preparada para asimilar, ni mucho menos incorporar, soluciones estéticas de tipo joyceano, puesto que muy pocos escritores e intelectuales habían tenido acceso a su obra. Sin embargo, al rastrear la trayectoria literaria de algunos de los miembros del grupo generacional del 98, como Unamuno, Machado o Baroja, se percibe cómo su depuración lingüística y su decidida voluntad de estilo hizo que alguno de ellos se interesase por la obra de Joyce. Baroja, por ejemplo, reconoció su renovación formal y dejó constancia de ello en su libro de memorias *Desde la última vuelta del camino*:

El mismo Joyce, tan dislocado y tan absurdo, tenía más prestigio que Proust entre los intelectuales vanguardistas, y a mí esto me parece más natural y más lógico; porque Joyce será, en ocasiones, incomprensible y disparatado, pero nunca tiene ese aire envejecido y vulgar que tiene a veces Proust, que, en castellano, se llamaría, con mala intención, cursi. (1970, 111)

Contrario a Machado, y comparándolo con Proust, Baroja prefiere a Joyce. Pero este escaso aprecio que hizo el poeta andaluz de la creación joyceana debe ponerse en tela de juicio, ya que un estudio de su particular estética del tiempo revela no pocos puntos de contacto con el irlandés. Partiendo de este presupuesto, los objetivos del presente trabajo se orientan, por un lado, hacia la exploración de la postura que mantuvo Machado con respecto a esta presunta deshumanización del arte—de la que era exponente la obra de Joyce—y, por otro, hacia el análisis del tipo de influencia que ejerció el pensamiento de Bergson en las estéticas del tiempo de Machado y Joyce, cuyas obras pueden interpretarse a partir de conceptos como la duración, el fluir, la memoria involuntaria o la intuición.

Si Proust representaba el fin de la época romántica, reconocía Machado, Joyce encarnaba el comienzo de la estética; una opción que juzgaba satánica y amoral, símbolo de la incoherencia y del caos imposible de aprehender por medio de la razón. Para el poeta, *Ulysses* (1922) era

... a su manera—manera, en verdad, demoníaca—obra también de poeta ... ¿Es la obra de un loco? La locura es una enfermedad de la razón y este monólogo de Joyce está fría, sabia y sistemáticamente desracionalizado.... Si la obra de Proust es el poema de la memoria, la obra de Joyce pretende ser el poema de la percepción, horra del lógico esquematismo, mejor diré de la expresión directa del embrollo sensible, la caótica algarabía en que colaboran, con la heterogeneidad de las sensaciones, toda suerte de resonancias viscerales. Exigir inteligibilidad a esta obra carece de sentido, porque el lenguaje no tiene en ella nada que comunicar. Las palabras, a veces, se reúnen en frases que parecen significar lógicamente algo, pero pronto observamos que se asocian al azar o por virtud de un mecanismo diabólico. El lenguaje es un elemento más del caos mental, un ingrediente del bodrio psíquico que el poeta nos sirve.... Y en verdad que este libro sin lógica es también un libro sin ética y, en este sentido, satánico. (Machado 1997, 40)

La cita es larga, pero merece ser comentada porque, al arremeter contra Joyce, Machado elige un calificativo—“demoníaco”—que había empleado años antes Vicente Risco, cuando en 1926 se refirió al irlandés para afirmar: “uno puede pensar—si es tal y como nos lo describen—que *tiene un pacto con el Demonio*”, y más adelante añadir que era “*soberbio como el Demonio*, [pues] ni estuvo al lado de los renacentistas irlandeses, ni con sus enemigos” (27-8; énfasis mío).³ Esta apreciación va en consonancia con una tendencia temprana de la crítica española, que juzgaba la obra de Joyce tan descabellada como irracional. Antonio Marichalar, quien destacó como uno de los primeros difusores de la obra de Joyce en España, prologó la primera traducción al castellano de *A Portrait of the Artist as a Young Man*—que había realizado Dámaso Alonso, aunque bajo el pseudónimo de Alfonso Donado—y también incluyó una descripción bastante curiosa del escritor, que va al hilo de lo expuesto: “El propio James Joyce, envuelto en su pueril chaquetilla cebrada de azul, tiene, personalmente, un indudable *aspecto protervo y luciferino*: ojos vidriados y que se dirían polifacéticos, barbilla encendida, sonrisa circunfleja—a la vez retenida y atrayente—cordial” (1926, 31; énfasis mío).⁴

Bajo esta perspectiva, cabe pensar que más que contra Joyce, Machado estuviese reaccionando contra lo que Ortega y Gasset había denominado “la deshumanización del arte”. En su ensayo de 1925, Ortega intentó describir el fenómeno socio-cultural vanguardista que había dado lugar a una nueva forma de producir arte y que se había convertido en impopular, minoritario y elitista. Dedicando una mención especial a la obra de Joyce, explicó que los instrumentos que causaban esta deshumanización eran el

cambio de perspectiva, el intrarrealismo y la superación del realismo (1981, 38-9). Ortega interpretaba esta manifiesta deshumanización como algo positivo, como un tránsito hacia “una saludable purificación del arte”, convirtiendo al arte deshumanizado en “sinónimo de un arte o de una actitud ante el arte puramente contemplativo y formal” (Gómez de Liaño 1989, 77). Al explicar lo que entendía por poesía moderna en su discurso de entrada en la Academia, Machado, que “veía deshumanización por todas partes” (Alvar 1993, 58), rechazó a estos “poetas puros”. Además, se manifestó a lo largo de su obra contrario a las vanguardias estéticas de principios del siglo XX (Salaün 1993, 124-25) y discrepó de las creaciones de diversas escuelas, movimientos o individuos, como Proust, Joyce—por su “superrealismo” (Machado 1997, 41)—Paul Valéry, Jorge Guillén o Vicente Huidobro. Sin embargo, su teoría literaria y práctica poética revelan no pocas inconsistencias.⁵ Es más, aunque Machado fue un poeta comprometido con su presente histórico, las contradicciones que mantuvo con las estéticas modernas le llevaron a denominarse en 1920, “un pobre modernista del año tres” (Gil Novales 1992, 9). Hoy la crítica especializada le considera tan noventayochista como modernista (Gil Novales 1992, 10-14; Salaün 1993, 136; Luis 1998, 226).⁶

Si nos restringimos a datos explícitos, la relación Machado-Joyce parecería extinguirse en las breves alusiones de este “Proyecto de discurso”. Es más, Alvar, en su artículo “El discurso académico de Antonio Machado (las deudas con Lipps)”, asegura que, tras revisar una amplia cantidad de referencias bibliográficas sobre la obra de Joyce, no ha encontrado ninguna que la vincule con la filosofía de Bergson (1993, 61).⁷ Sin embargo, el estudio de Shiv K. Kumar, *Bergson and the Stream of Consciousness Novel*, publicado en 1962, venía precisamente a cubrir este hueco, pues exploraba tal influencia en las obras de Dorothy Richardson, Virginia Woolf y James Joyce. Según Kumar,

... whatever the devices employed by Joyce and other stream of consciousness novelists, their fundamental intention is to make words perform the function of “fluid concepts” and thus represent experience as a process ... If Dorothy Richardson, Virginia Woolf, and James Joyce had in mind a certain theory of fiction as exemplified in their work, so was Bergson evolving a similar theory of the novel, corresponding to his philosophical theories of *la durée*, *mémoire involontaire*, aesthetic intuition, *l’émotion créatrice* and *le langage dynamique*. (1962, 35)

A la luz de este estudio, la tesis que dirige mi argumentación se orienta hacia la aplicación de estos conceptos a las estéticas del tiempo de Joyce y Machado que, como pretendo demostrar, incorporaron a sus obras bien por ser conocedoras directas del filósofo, bien por coincidir en un momento histórico parejo.

Pero antes de examinar las conexiones que vinculan las obras de ambos autores con la filosofía bergsoniana, paso primeramente a comentar las concomitancias que se pueden encontrar en sus propias vidas. A nivel biográfico, debe destacarse la cantidad de similitudes que compartieron, como: el hecho de haberse ganado la vida de profesores,⁸ mientras escribían de forma paralela; haber experimentado con diferentes géneros literarios, como la poesía, la novela y el teatro; haber muerto con sólo dos años de diferencia y en el exilio—1939 en Francia y 1941 en Suiza, respectivamente—haber conseguido el reconocimiento literario tras sus muertes; ser ambos, sin lugar a dudas, figuras célebres y canónicas del panorama literario del siglo XX; y haber producido un legado de bibliografía crítica que a estas alturas resulta ya inmenso.

No hay que olvidar tampoco que Machado, además de poeta, fue filósofo, y que esta faceta le interesó de manera extraordinaria. Fue en 1911, cuando gracias a una beca de

la Junta para la Ampliación de Estudios—que había fundado Giner de los Ríos—se dirigió a París para hacer un curso de ética con Joseph Bédier, aunque acabó asistiendo a las clases que impartía el filósofo Henri Bergson, cuyas teorías le resultaron sugestivas por su novedad y modernidad. Al volver a Soria poco después, Machado recogió en su cuaderno de notas lo que le había atraído del profesor francés, que era esencialmente su rechazo del positivismo y cientismo, y la base de Heráclito en su filosofía.⁹ La influencia de Bergson en la obra machadiana no se hizo esperar y, en general, su pensamiento filosófico se oculta bajo la máscara de varios apócrifos que creó,¹⁰ especialmente Abel Martín—profesor y filósofo—y Juan de Mairena—discípulo del primero, profesor de Retórica y Gimnasia, y poeta.

Los escritos apócrifos de Machado van contracorriente a su pensamiento, según comenta Iglesia, pues le permiten esconderse tras las distancias que mantiene con su creación, “incorpora[ndo] sus reflexiones como si no fueran suyas, [y] creando la ilusión de un pensamiento oculto por discriminado frente al discurso imperante” (1994, 11). A Abel Martín le corresponde su creencia en la “heterogeneidad del ser”, como concepto que engloba la unidad/totalidad y que constituirá la base de su metafísica (Gil Novales 1992, 41). Pero fue en el libro *Juan de Mairena (Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo)*, de 1936,¹¹ donde Machado desarrolló varias de sus teorías literarias bajo la voz ficticia de este profesor humanista, para quien sus clases eran ejercicios de librepensamiento y cuyo deseo era fundar la Escuela Popular de Sabiduría. Sus reflexiones sobre la esencialidad y la temporalidad, al afirmar, por ejemplo, que “el hombre es el animal que usa relojes” porque mide su tiempo y cree en la inmortalidad (Machado 1984, 188), no se encuentran muy lejos de las de Joyce.¹² A éste le interesaba la variación y la uniformidad del tiempo y el espacio, y además había explicado a Jacques Mercanton que: “*Rien ne se crée, rien ne se perd*”, es decir, nada se crea, nada se pierde (en Ellmann 1983, 551).

Las teorías de Bergson hicieron eco tanto en la obra de Machado como en la de Joyce, así como en la de muchos otros escritores de principios del siglo XX. Esto es algo que no debe extrañar pues, como ha demostrado Shiv. K. Kumar, la filosofía de Bergson tenía bases estéticas y literarias (1962, 17), e incluso se ha llegado a hablar del “bergsonismo literario” (Alvar 1996, 117 n3). Bergson distinguía el tiempo externo cronológico del interno psicológico, y consideraba que la intuición sobrepasaba a la razón. Para él, la realidad no se podía conceptualizar porque los conceptos impedían el fluir incesante de esa realidad y, al ser estáticos por naturaleza, no podían transmitir la idea del cambio que subyace a toda experiencia (Kumar 1962, 18).¹³ En su obra *El pensamiento y lo moviente*, Bergson afirma que el cambio es la base sobre la que se asienta la realidad interna y externa: “Si los sentidos y la conciencia tuviesen un alcance limitado, si, en la doble dirección de la materia y el espíritu, la facultad de percibir fuese indefinida, no habría necesidad de concebir ni de razonar.... Una concepción no vale más que por las concepciones eventuales que ella representa” (1976, 122-23).

La filosofía de Bergson se apoyaba así sobre tres pilares: la duración, la memoria involuntaria y la intuición.¹⁴ Por duración entiende el tiempo psicológico durante el cual los pensamientos fluyen ininterrumpidamente. Es decir, “la *duración real* es lo que siempre se ha llamado el *tiempo*, pero el tiempo percibido como indivisible. Que el tiempo implica la sucesión, convengo en ello. Pero que la sucesión se presenta ante todo a nuestra conciencia como la distinción de un ‘antes’ y de un ‘después’ yuxtapuestos, es lo que no podría aceptar” (Bergson 1976, 139). Este tiempo subjetivo es el que inspira muchas sentencias filosóficas de Juan de Mairena, así como varios poemas de Machado, y, claro está, los discursos interiores de los personajes de *Ulysses*. La memoria involuntaria, o la memoria por excelencia, como la denomina Bergson, es la que da forma al material del

arte cuando funde pasado y presente (Kumar 1962, 27). Por esta razón, las novelas que hacen uso de las técnicas narrativas y los recursos literarios más característicos del *stream of consciousness*, como es *Ulysses*, lo hacen desde la noción de tiempo psicológico, que tiene su base en la memoria y la intuición. Bergson interpreta la continuidad de la vida como un flujo ininterrumpido en el que la duración se convierte en la medida de la existencia, es decir, en el progreso indivisible del pasado que se va proyectando en el futuro. El presente, por lo tanto, “loses its static nature and ceaselessly fades into the past and future” (Kumar 1962, 15), que coincide con el “fluir temporal” del que habla Machado en voz de Juan de Mairena (1984, 36).

En definitiva, Bergson y otros filósofos de la época consiguieron convencer a las generaciones posteriores de que la conciencia fluye como una corriente y de que la mente está regida por sus propios valores de espacio y tiempo, que no coinciden con los arbitrarios del mundo exterior (Humphrey 1954, 120). En la mente humana no existe separación clara entre presente y pasado porque la memoria sitúa la experiencia en un distrito compartido. Fácilmente se podría apuntar aquí que en realidad todo *Ulysses* es la impresión que produce un momento cualquiera en un día determinado; “es la comedia del devenir, del ser y del pasar”, nos dice Benito Varela (1962, 82), y también Wyndham Lewis describió *Ulysses* como un “time-book deriving from Bergson and Einstein” (Ellmann 1983, 595). Pero lo mismo se podría decir de Machado, a quien se le ha denominado “poeta del tiempo”,¹⁵ pues gran parte de su creación invoca el tema de la poesía temporal, en la que la memoria, los recuerdos y la evocación de los sueños constituyen una parte esencial (Luis 1998, 19).¹⁶ Además, Machado señaló en varias ocasiones que la poesía era un “arte temporal, basado en la recurrencia de ciertos ritmos y en recursos técnicos que producen en el lector—y más aún en el oyente, pues la temporalidad de la lírica se percibe sobre todo con el oído—la impresión de un devenir acontecido en el tiempo” (Gullón 1986, 144). Su poema “De mi cartera” ilustra esta idea de forma clara:

Ni mármol duro y eterno,
ni música ni pintura,
sino palabra en el tiempo. (1983, 298)

Y de la misma manera, Juan Mairena incide en que “la poesía [es] palabra en el tiempo” y que “el deber de un maestro de Poética consiste en enseñar a sus alumnos a reforzar la temporalidad de su verso” (1984, 36).

Es cierto que las teorías de la primera etapa de Bergson ejercieron una enorme influencia en Machado, como ha podido observar la crítica especializada (Frutos 1960, 117; Sesé 1990, 47; Alvar 1993, 59; Marías 1993, 151; Luis 1998, 166),¹⁷ pero tampoco hay que olvidar que, al igual que Joyce, esta concepción del fluir del tiempo y de la mutabilidad del ser parecían formar parte del mismo ambiente de principios del siglo XX. Machado nos advierte en 1924 que lo que dice Proust sobre la memoria se encontraba en su libro *Elegía de un madrigal* (1907) antes de que hubiera leído *Materia y memoria* de Bergson (1996, 165).¹⁸ En la creación machadiana, belleza y verdad, por un lado, y ética y estética, por otro, forman pares equiparables. Al igual que Parménides, cree que el ser no es estático y, siguiendo a Heráclito y a Bergson, considera que éste fluye y cambia. De ahí su visión del mundo como plural, heterogéneo y múltiple. En su poesía los elementos fluyen, como ocurre con el agua y el fuego, que se relacionan con el devenir del pasado y futuro. Ejemplo de ello es “Poema de un día”, en el que además de referirse explícitamente a Bergson,¹⁹ deja ver el paso del tiempo, su latir, a través de la vivencia del transcurrir del silencio, es decir, del “tiempo vacío”:

Clarea
 el reloj arrinconado,
 y su tic-tic, olvidado
 por repetido, golpea.
 Tic-tic, tic-tic ... Ya te he oído.
 Tic-tic, tic-tic ... Siempre igual,
 monótono y aburrido....
 En estos pueblos, ¿se escucha
 el latir del tiempo? No.
 en estos pueblos se lucha
 sin tregua con el reló [sic],
 con esta monotonía
 que mide un tiempo vacío.
 Pero ¿tu hora es la mía?
 ¿Tu tiempo, reloj, el mío?

 Todo llega y todo pasa.
 Nada eterno:
 ni gobierno
 que perdure,
 ni mal que cien años dure. (1983, 206-07).

Los silencios y las pausas llenan los significados de este poema; aspectos claves que vinculan a Machado con Juan Ramón Jiménez en lo que respecta a sus particulares estéticas del tiempo y del espacio, que éste último desarrolló en sus largos poemas en prosa del mismo título. Es más, Gullón ha comentado que no se ha estudiado con suficiente atención la relación que existe en la obra de Machado entre el espacio—mundo extrapoético—donde se inscribe toda creación y el espacio lírico, verbal, que se inventa para situar las formas de su poema; lo que el poeta hubiese llamado “mágico”, y que él mismo reconoce poseedor de ciertas “resonancias modernistas” (1986, 144-45). Por esta razón, a pesar de su conocido rechazo a las vanguardias estéticas, y de su búsqueda continua “de una literatura ‘cordial’ y portadora de mensaje”, su producción poética “hasta *Campos de Castilla* lleva indiscutiblemente el sello de la modernidad, bajo la influencia del simbolismo francés, de Rubén Darío y de toda la joven poesía” (Salaün 1993, 125).²⁰

Pero la tríada Machado-Juan Ramón-Joyce aporta un mayor nivel de concomitancias. Si Joyce situaba su obra en un tiempo y espacio delimitado, con el fin de ahondar en una esencialidad que proyectara valores de universalidad, Machado escribe desde espacios y tiempos infranqueables. No dista esta concepción atemporal de la de Juan Ramón, quien, en su largo poema *Espacio*, percibe las dos unidades de tiempo y espacio dentro de sí “¡Espacio y tiempo y luz en todo yo, en todos y yo y todos!” (1986, 130). El espacio no existe como tal, sino como conciencia del ser en un lugar. Y el tiempo se manifiesta como un presente infinito, permanente y englobador del pasado y el futuro: “No soy presente sólo, sino fuga raudal de cabo a fin” (1986, 121). La relación Juan Ramón-Machado, al igual que la de Juan Ramón-Joyce,²¹ es bastante rica, aunque aquí me centraré únicamente en esta concepción del tiempo como fluir, que es tan bergsoniana como heraclitiana. Fue Heráclito, el filósofo del devenir, quien dijo que un ser humano nunca podría bañarse dos veces en las mismas aguas. Es curioso que el poema en prosa de Juan Ramón, *Tiempo*, se abra con una cita de Heráclito: “... lo vivo y lo muerto son una misma cosa en nosotros, lo despierto y lo dormido, lo joven y lo viejo: lo uno, movido de su lugar,

es lo otro, y lo otro, a su lugar devuelto, es lo uno....” (1986, 57). Esta idea es, además, muy modernista y, como tal, une a Joyce con T. S. Eliot, quien en el primero de sus *Four Quartets*, “Burnt Norton”, dice:

Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable. (1971, 117)

Y también Eugene Jolas, en su manifiesto sobre la revolución de la palabra, expuso como una de las reglas, que el tiempo era una tiranía con la que se tenía que acabar (Ellmann 1983, 588 n).

En *Ulysses*, Joyce contrapone el tiempo real, un día en la vida de varios dublínenses, con el tiempo psicológico que viven estos personajes de forma incesante, por lo que la percepción del tiempo es cualitativa y no cuantitativa. Esto se aprecia por medio de la intuición, que dirige el flujo continuo de conciencia y conforma la realidad del momento. En el caso de Machado, Mairena, reconoce que:

Una hora bien contada no se acabaría nunca de contar. Si el tiempo es algo relativo a la conciencia, o como dijo Aristóteles, no habría tiempo sin una conciencia capaz de contar movimientos ... y estos pueden ser de una frecuencia, teóricamente, al menos infinita, es evidente que no acabaríamos nunca de contarlos. Y la hora, o el minuto, o la millonésima de segundo que los contiene sería algo muy parecido a la eternidad. (1984, 199)

Quizá por esto, el microcosmos de *Ulysses*, a partir del simple retrato de un día, se transforma en una réplica universal de la experiencia humana, contenida en este único tiempo y espacio.

La filosofía de Bergson, de base intuitiva, ponía más énfasis en el instinto que en la razón. En consonancia con esto, Machado llama a lo temporal poemático, “la intuición vivida”, que se fija a través de “una imagen espacial”, mientras que el espacio lírico imaginado es “un elemento activo, operante dinámicamente y no sólo un escenario; no algo en que meramente se está sino también sustancia, ambiente, atmósfera cambiantes” (Gullón 1986, 145-46). Todo remite al tiempo, lo dice Mairena:

Porque ¿cantaría el poeta sin la angustia del tiempo, sin esa fatalidad de que las cosas no sean para nosotros....? En cuanto nuestra vida coincide con nuestra conciencia, es el tiempo la realidad última, rebelde al conjuro de la lógica, irreductible, inevitable, fatal. Vivir es devorar tiempo: esperar; y por muy trascendente que sea nuestra espera, siempre será espera de seguir esperando. (1984, 35-36)

Como parece claro, las teorías de Machado-Mairena son fácilmente comparables con las de Joyce, a quién le interesaba la concepción atemporal de la temporalidad y, como se ha apuntado antes, la variación y la uniformidad del tiempo y el espacio. Esta espacialidad se puede apreciar en un método como el cubismo, que permite establecer relaciones entre diferentes aspectos de un solo objeto. Así, el hecho de que un cuadro de Cork en su apartamento de París tuviera un marco de corcho—*cork*—era para Joyce una indicación deliberada y, en parte, cómica de esta noción del mundo, en el que

simultaneidades inesperadas podían ser la norma (Ellmann 1983, 551). En cuanto a la temporalidad, para Joyce y Machado, esta dimensión no existe como tal, sino que al no haber presente ni pasado, el tiempo—y también el lenguaje, que es la expresión del tiempo—se convierte en toda una serie de coincidencias que resultan generales de modo universal.

Si, según Joyce, los verdaderos héroes de *Finnegans Wake* eran el tiempo, el río y las montañas, es decir, el tiempo y el espacio (Ellmann 1983, 554), Machado cree no sólo en la fusión del espacio y el tiempo sino en una temporalización del espacio y una espacialización del tiempo. Así, el maestro Mairena, distinguiendo entre el tiempo cronológico y el interior dirá: “Nuestros relojes nada tienen que ver con nuestro tiempo, realidad última de carácter psíquico, que tampoco se cuenta ni se mide” (1984, 200). Pero además de relacionar “Poema de un día” de Machado, con *Ulysses* de Joyce, porque son creaciones que, partiendo de un tiempo limitado, adquieren significado para todos los tiempos y para todos los seres y lugares, quizá también haya que referirse a uno de los poemas que dedicó Borges a Joyce, donde expresa muy bien esta esencia de la temporalidad:

En un día del hombre están todos los días
del tiempo, desde aquel inconcebible
día inicial del tiempo, en que un terrible
Dios prefijó los días y agonías
hasta aquel otro en que el ubicuo río
del tiempo terrenal torne a su fuente,
que es lo Eterno, y se apague en el presente,
el futuro, el ayer, lo que ahora es mío.
Entre el alba y la noche está la historia
universal. Desde la noche veo
a mis pies los caminos del hebreo,
Cartago aniquilada, Infierno y Gloria.
Dame, Señor, coraje y alegría
para escalar la cumbre de este día. (1985, 326)

Para concluir, sólo resta comentar que a lo largo de esta exposición no se ha pretendido desvelar ningún tipo de influencia que pudiera haber ejercido la obra de Joyce en la producción machadiana, sino que se ha intentado ahondar en la concepción bergsoniana de la temporalidad y el fluir del ser. Un estudio más detallado de sus estéticas del tiempo nos lleva a comprobar que ambos bebieron de la misma fuente, la filosofía de Bergson, de la que aplicaron conceptos como el tiempo psicológico, la memoria involuntaria y la intuición. Es más, el hecho de ser autores coetáneos contribuyó fuertemente a que ambos respiraran ambientes no tan dispares, a pesar de la distancia espacio-temporal que separa sus obras. La estética joyceana puede interpretarse entonces como respuesta a uno de los principios del poeta andaluz, cuando afirmó que “la obra de arte aspira a un presente ideal, es decir a lo intemporal ... debe darnos la sensación estética del fluir del tiempo” (Machado 1996, 159). Pero, en definitiva, no quisiera terminar este trabajo sin aludir a las sabias frases que cierran el “Proyecto de discurso” de Machado, en el que éste vuelve a remitir a lo que interpretaba como excesivo subjetivismo e individualidad de Joyce:

Continuar a Joyce, tomar como punto de partida su obra, parece, a simple vista, empresa más ardua que escribir novelas después de haber leído *À la recherche du*

temps perdu. Algo hay, sin embargo, en el libro del irlandés, no obstante lo absurdo y extremado de su contenido y, acaso por ello mismo, que mira al porvenir. (1997, 41)

NOTAS

¹ Machado nunca llegó a ocupar el sillón de la Academia que se le había ofrecido en 1927, y lo único que poseemos es una versión sin terminar de este borrador, fechado en 1931. El manuscrito permaneció inédito hasta 1951, cuando lo publicó la *Revista Hispánica Moderna*. La elección de Machado no careció de polémica, pues se le había seleccionado para cubrir el puesto que había dejado vacante el fallecido Miguel Echegaray. Según explica Sesé, esta candidatura tenía una motivación política, ya que el general Primo de Rivera no aprobaba la elección de Niceto Alcalá Zamora, que se convertiría en presidente de la Segunda República cuatro años después. Por esta razón: “Para no someterse a la presión del gobierno y evitar la elección de una personalidad adecuada al general, los académicos eligieron a una personalidad independiente. Por corresponder a este propósito, se dispensó a Antonio Machado de las visitas protocolarias previas. Obtuvo 16 votos de 26” (1990, 74).

² Para Manuel Alvar, *Los complementarios* es un texto de importancia capital, ya que nos permite trazar el proceso creativo de Machado junto a las fuentes de las que bebió (1996, 53).

³ Véase también su juego retórico “‘Dedalus en Compostela’ (Pseudoparáfrasis)” (1929), en el que Stephen Dedalus vive su aventura final en Santiago antes de su muerte—como el último peregrino que va a morir en tierra celta—para cumplir un pacto que ha hecho con el diablo.

⁴ Existen otras versiones de este prólogo, anteriores y posteriores. Su origen es el artículo “James Joyce en su laberinto” (1924), que Marichalar había publicado en la *Revista de Occidente* dos años antes—y que posteriormente se volvió a recoger en un número de la revista de 1993—aunque con ligeras variaciones. De hecho, esta cita no aparece en el original.

⁵ Como ha señalado Gil Novales, con frecuencia las ideas que mantenía Machado sobre su propio quehacer literario eran engañosas (1992, 64 n17). También Salaün afirma que la práctica de su creación muchas veces no tenía nada que ver con su teoría (1993, 124-25).

⁶ Salaün explica que las relaciones que mantuvo Machado con la modernidad fueron conflictivas y contradictorias, especialmente en su edad madura, entre 1889 y 1939, que coincidió con una época “de efervescencia política, social y cultural ... que se caracteriza por cierta aceleración de la historia y por la sucesión de períodos decididamente innovadores. Esta paradoja de un hombre fiel a una serie de criterios y valores en un siglo marcado por profundas mutaciones de todo tipo es la que ha forjado en gran parte la figura mítica de Machado, en lo moral y en lo literario (y la que permite alimentar todas las polémicas o los debates críticos)” (1993, 124).

⁷ Al no encontrar una vinculación directa entre Joyce y Bergson, Alvar concluye que: “En el narrador irlandés, el tiempo es como un presente continuo, frente a la triple división de la metafísica tradicional, con lo que se convierte en una abstracción para representar la omnipresencia de la temporalidad lo que es un sentido muy otro del de la temporalidad de Machado” (1993, 61).

⁸ Machado fue catedrático de francés en varios institutos de Baeza, Soria y Sevilla. Por su parte, Joyce se ganaba la vida impartiendo clases de inglés en diferentes Academias Berlitz durante sus estancias en Trieste, Zurich y otras ciudades europeas.

⁹ Véase, en *Los complementarios*, la sección que dedica a Bergson y que comienza con la siguiente afirmación: “*Henri Bergson* [sic] es el filósofo definitivo del siglo XIX” (1996, 117).

¹⁰ Entre los que se encuentra la creación de otro Antonio Machado, cuyas fechas de vida y muerte no coinciden con las del poeta original. En realidad inventó muchos más—Machado habla de una docena de poetas que podrían existir, y de quienes creó varias biografías—aunque para el propósito del presente trabajo sólo me interesa el pensamiento de Mairena. Véase el apartado titulado “Cancionero apócrifo, Doce poetas que pudieron existir” incluido en *Los complementarios* (1996, 221-36).

¹¹ Este es el título completo, que apareció en la primera edición, aunque se ha eliminado el subtítulo en ediciones posteriores.

¹² Sin embargo, advierte Alvar, “lo que en Bergson le resultaba admirable le repelía en los poetas” (1996, 32), de ahí las tan comentadas inconsistencias entre su teoría literaria y su práctica poética.

¹³ En palabras de Bergson: “ya se trate del exterior o ya del interior, ya de nosotros o ya de las cosas, la realidad es la movilidad misma (1976, 139).

¹⁴ Los trabajos más significativos donde Bergson desarrolla sus teorías son: *Matière et mémoire* (1886) y *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889).

¹⁵ En realidad, es Juan de Mairena quien se llama a sí mismo “poeta del tiempo” (Gil Novales 1992, 62). Como reza una de sus sentencias: “Ya en otra ocasión definíamos la poesía como diálogo del hombre con el tiempo, y llamábamos ‘poeta puro’ a quien lograba vaciar el suyo para entendérselas a solas con él” (Machado 1984, 36).

¹⁶ Explica este crítico más adelante que la creación machadiana gira en torno a tres círculos: “el tiempo, el sueño y el recuerdo”, que se funden en muchos poemas (Luis 1998, 153 y 165). También Yndurain señala que la palabra “tiempo” es una de las más recurrentes en su obra (1975, 18). Véase el estudio *Antonio Machado: El escritor y la crítica*, editado por Ricardo Gullón y Allen W. Phillips, que dedica un apartado a la estética de Machado y recoge varios artículos sobre la interpretación del tiempo en su poesía.

¹⁷ Véase especialmente el artículo de Frutos, “El primer Bergson en Antonio Machado” (1960), que realiza un estudio profundo de la relación entre ambos.

¹⁸ No se sabe si Machado había leído a Bergson antes de 1910, aunque muchos poemas de *Soledades* se podrían relacionar con su filosofía, por lo que “tal vez hay que suponer que fue precisamente el ‘bergsonismo’ *a priori* [sic] de Machado en esos poemas lo que le llevó a interesarse tanto, posteriormente, por la filosofía de Bergson” (Frutos 1960, 119).

¹⁹ Hacia la mitad del poema Machado cita la obra de Bergson *Los datos inmediatos de la conciencia*, y dice: “¿Esto es otro embeleco francés?/ Este Bergson es un tuno;/ ¿verdad, maestro Unamuno?/ Bergson no da como aquel/ Emmanuel/ el volatín inmortal;/ este endiablado judío/ ha hallado el libre albedrío/ dentro de su mechina./ No está mal; cada sabio, su problema,/ y cada loco, su tema” (1983, 206).

²⁰ Para Salaün, lo que ocurrió es que Machado no fue consciente de su relación con el Modernismo ni tampoco entendió los valores e implicaciones de las vanguardias (1993, 129).

²¹ Esto es algo que ya se ha estudiado con anterioridad. Véase mi artículo, “The Impact of James Joyce on the Work of Juan Ramón Jiménez” (1996).

OBRAS CITADAS

- Alvar, Manuel 1993: "El discurso académico de Antonio Machado (Las deudas con Lipps)". *Antonio Machado hacia Europa: Actas del Congreso Internacional*. Ed. Pedro Luis Ávila. Madrid: Visor Libros. 51-67.
- . 1996: "Introducción". *Los complementarios*. De Antonio Machado. Madrid: Cátedra. 9-69.
- Baroja, Pío 1970: *Desde la última vuelta del camino: memorias*. Barcelona: Planeta.
- Bergson, Henri 1976: *El pensamiento y lo moviente*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Borges, Jorge Luis 1985 (1972): *Obra Poética: 1923/1977*. Madrid: Alianza.
- Eliot, T. S. 1971: *The Complete Poems and Plays: 1909-1950*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.
- Ellmann, Richard 1983 (1959): *James Joyce*. Oxford: Oxford UP.
- Frutos, Eugenio 1960: "El primer Bergson en Antonio Machado". *Revista de Filosofía* XIX.73-74: 117-68.
- Gil Novales, Alberto 1992 (1966): *Antonio Machado*. Madrid: Ediciones del Orto.
- Gómez de Liaño, Ignacio 1989: "La deshumanización del arte: 1925-1989". *Revista de Occidente* 96 (mayo): 57-79.
- Gullón, Ricardo 1986: *Una poética para Antonio Machado*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Gullón, Ricardo y Allen W. Phillips. eds. 1988 (1973): *Antonio Machado: El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus.
- Humphrey, Robert 1954: *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley: U of California P.
- Iglesia, José Luis de la 1994: "Del sentido de lo apócrifo y la memoria creadora en Antonio Machado". *Machado y la filosofía*. Coord. Luis Martínez de Velasco. Madrid: Fundación de Investigaciones Marxistas. 11-22.
- Jiménez, Juan Ramón 1986: *Tiempo y espacio*. Ed. de Arturo del Villar. Madrid: EDAF.
- Kumar, Shiv K. 1962: *Bergson and the Stream of Consciousness Novel*. Glasgow: Blackie and Son.
- Luis, Leopoldo de 1998: *Antonio Machado: Ejemplo y lección*. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- Machado, Antonio 1983 (1936): *Poesías completas*. Madrid: Espasa-Calpe.
- . 1984 (1936): *Juan de Mairena*. Madrid: Espasa-Calpe.
- . 1996 (1980): *Los complementarios*. Madrid: Cátedra.
- . 1997 (1931): "Proyecto de un discurso de ingreso en la academia de la lengua". *Joyce en España (II)*. Ed. Francisco García Tortosa y Antonio Raúl de Toro Santos. La Coruña: U da Coruña. 39-41.
- Mariás, Julián 1993: "Antonio Machado y el pensamiento". *Antonio Machado hacia Europa: Actas del Congreso Internacional*. Ed. Pedro Luis Ávila. Madrid: Visor Libros. 151-58.
- Marichalar, Antonio 1924: "James Joyce en su laberinto". *Revista de Occidente* 17 (noviembre): 177-202. Reimpr. *Revista de Occidente* 146-147 (julio-agosto 1993): 35-54.
- . 1926: "Prólogo". *El artista adolescente (Retrato)*. Madrid: Biblioteca Nueva. 7-31.
- Morales, Marisol 1996: "The Impact of James Joyce on the Work of Juan Ramón Jiménez". *Papers on Joyce* 2: 49-66.
- Ortega y Gasset, José 1981 (1925): *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Alianza.
- Risco, Vicente 1926: "La moderna literatura irlandesa: James Joyce". *Nós: Boletín Mensual da Cultura Galega* 28 (abril): 2-5.

- . 1929: “‘Dedalus en Compostela’ (Pseudoparáfrasis)”. *Nós: Boletín Mensual da Cultura Galega* 67 (julio): 123-29.
- Salaün, Serge 1993: “Antonio Machado y la modernidad poética”. *Antonio Machado hacia Europa: Actas del Congreso Internacional*. Ed. Pedro Luis Ávila. Madrid: Visor Libros. 124-37.
- Sesé, Bernard 1990: *Claves de Antonio Machado*. Madrid: Austral Espasa-Calpe.
- Varela Jácome, Benito 1962: “El *Ulises* de James Joyce”. *Novelistas del S. XX*. San Sebastián: Agora Ensayo. 81-86.
- Yndurain, Domingo 1975: *Ideas recurrentes en Antonio Machado: 1898-1907*. Madrid: Turner.